

ESCRITURAS ILEGIBLES Y COMUNIDAD LITERARIA

POR

ANA CECILIA OLMOS
USP/CNPq

En el ensayo “Las sacras arcas del español”, Severo Sarduy nos provoca con la siguiente pregunta:

¿Qué sucedería si nos hablaran en un idioma y entiendiéramos en otro, si lo que nos entra por una oreja nos saliera por la otra pero fragmentado, invertido, reducido a la alquimia de sus letras o a su anagrama? [...] detrás del asegurador “*No te mata*” podría ocultarse la noche enloquecida –*notte matta*–; todo *hay uno* sería acompañado por su abstinencia; y cada sorpresa significaría la prisión de una pobre monja –sorpresa–. El emblema barroco de este universo ya no delirante sino *dalirante* no sería otro que un onagro sobre un órgano, incongruente coincidencia, como la de un paraguas sobre una mesa de disección, pero cuyo soporte es un juego de letras, una recombinación de letras: la vida es un crucigrama feroz. (124)

Recupero la provocación barroca de Sarduy para traer a escena escrituras que en América Latina operan como máquinas de desmantelamiento de la lengua que desordenan “las sacras arcas del español”. Escrituras que se proponen como un trabajo de corrosión del lenguaje, de sus sentidos coagulados y de sus pautas de legibilidad. Escrituras que no transigen con el orden tranquilizador del sentido único y optan por radicalizar una operación desacralizadora de la lengua a partir de la cual los autores inscriben su propio idiolecto, su propia glosolalia, su propia jerga. En síntesis, escrituras que en sus singularidades expresivas no hacen sino afirmar una crítica radical del orden de lo legible.

Nadie dudaría en reconocer en la escritura de Héctor Libertella una de estas operaciones extremas de desmoronamiento del lenguaje. Desde fines de los años sesenta, en cada una de sus páginas, se despliega una palabra poética que aspira a bastarse a sí misma mediante la exacerbación de una discursividad última y autónoma que borra la voz de origen, descentra la subjetividad, prescinde de un destinatario y resiste a la función referencial. Tenazmente intransitiva, esa palabra literaria se propone a la manera de un jeroglífico que comporta en su propio trazo la idea de escritura. Con

similar carácter revulsivo, la escritura de Diamela Eltit pone en escena una palabra poética que desarticula la lengua en una operación radical de subversión del léxico, la sintaxis, el sentido, que libera a la literatura de todo régimen de representación. Basta recordar las páginas de su primera novela, *Lumpérica* (1983), en las que se despliega una escritura ilegible que, como explica Gilles Deleuze, el habla poética tiende a efectuar “toda la potencia de bifurcación y de variación, de heterogénesis y de modulación propia de la lengua”, inscribiendo en ella una dinámica de perpetuo desequilibrio que trae a un primer plano lo exterior del lenguaje (152). Se trata, en ambos casos, de escrituras sin código posible, que no remiten a lo universal del lenguaje sino al trazo singular y único de los idiolectos, que cuestionan todo régimen de representación y renuncian, así, a la nitidez tranquilizadora de lo comunicable. Como si nos hablaran en una lengua y entiendiéramos en otra, parafraseando a Sarduy, como si la literatura fuera un crucigrama feroz.¹

Al tender hacia un uso asignificante de la lengua, las escrituras de Libertella y Eltit dismantelan los dispositivos que ordenan el discurso literario. En ese sentido, la ilegibilidad como política de la literatura empuja a estos autores hacia los márgenes que supone toda escritura que se funda en el mundo de lo lingüísticamente particular. Sus ficciones, fundamentalmente, pueden ser pensadas en estos términos. No obstante, estos autores frecuentan en ocasiones el ensayo como forma discursiva que instaura una condición de diálogo para la palabra literaria que nos desafía a pensarla en relación con la ilegibilidad que singulariza sus escrituras. Propongo pensar, en esta oportunidad, el lugar del ensayo en las escrituras de Libertella y Eltit. No pretendo compararlas, dado que la propia idea de ilegibilidad lo impide (recordemos que la ilegibilidad no es una figura plena, descriptible, sino una posición crítica ante el orden de lo legible), tampoco pretendo señalar una paradoja entre la singularidad desvinculante de estas

¹ En la imagen barroca de la escritura que propone el ensayo de Sarduy —una introducción a su lectura de *Larva* (1983) de Julián Ríos— resuena la idea deleuziana de la literatura como la invención de un uso menor de la lengua mayor en la que algunos escritores se expresan (Kafka, Beckett, Artaud, Roussel). Deleuze explica que, en esos casos, los escritores “*minoran* esa lengua, como en música, donde el modo menor designa combinaciones dinámicas en perpetuo desequilibrio. Son grandes a fuerza de minorar: hacen huir la lengua, hacen que se enfle sobre una línea mágica, que se desequilibre continuamente, que se bifurque y varíe en cada uno de sus términos, siguiendo una incesante modulación. Cosa que excede las posibilidades del habla y accede al poder de la lengua e incluso del idioma. Lo que equivale a decir que un gran escritor se encuentra siempre como un extranjero en la lengua en la que se expresa, incluso cuando es su lengua materna. Llevando las cosas al límite, toma sus fuerzas en una minoría muda desconocida, que sólo le pertenece a él. Es un extranjero en su propia lengua: no mezcla otra lengua con su lengua, talla *en* su lengua una lengua extranjera y que no preexiste” (153).

escrituras y la pauta dialógica del ensayo, sino indagar qué vínculos con la comunidad se busca establecer cuando estas prácticas literarias, que resisten a la transparencia de lo comunicable, exploran la forma del ensayo.

La noción de idiorritmia que Barthes propone en *Cómo vivir juntos* (2013) es el punto de partida para esta indagación.² Como él explica, la idiorritmia se refería al derecho de ciertos individuos o de pequeños grupos de individuos de vivir aparte en el seno de la comunidad. El anacoreta es la figura que convoca como ejemplo de esta fantasía de vida que supone la aporía de un “reparto de las distancias”: querer vivir solo y vivir juntos al mismo tiempo. Barthes nos recuerda que la etimología del término idiorritmia no remite al corte acompasado con el que habitualmente relacionamos la idea de ritmo, sino a elementos fluidos, formas modificables, configuraciones no estables, es decir, sin fijación ni necesidad natural, tal como el trazado de la letra. Individual por definición, la idiorritmia supone el movimiento intersticial, la fuga del código, la posición exorbitante que resiste tanto al aislamiento como a la integración y que abre el espacio de una marginalidad peligrosa que recusa la incorporación a una estructura de poder. Todo régimen de idiorritmia instaura, por tanto, una tensión entre la voz de la sociedad y la voz de estas posiciones marginales que asumen el riesgo de la incomunicación y la excentricidad en la medida en que suponen una transgresión de las normas de la vida social. Podríamos pensar las escrituras de Libertella y Eltit bajo la figura de la idiorritmia no apenas porque la ilegibilidad que ellas comportan las coloca bajo la amenaza de la incomunicación y de la excentricidad en la escena literaria, sino porque ellas encuentran su razón de ser en un trazado transgresivo de la letra que abre líneas de fuga que socavan las normas de lo comunicable e impulsan la palabra hacia un exterior del orden establecido de la literatura. En otros términos, pensadas bajo el régimen de idiorritmia, estas escrituras ilegibles, que resisten a las formas inteligibles de transmisión, problematizan los vínculos con lo institucionalizado como literario. No obstante, cabe preguntar cuál es el vínculo que estas escrituras establecen con la comunidad literaria cuando exploran las posibilidades del ensayo, pensado aquí como una forma discursiva que supone no apenas una indagación del sujeto sino también un modo peculiar de indagar el mundo y de dialogar con el otro.

Recordemos que, tal como lo definió Montaigne al decir que sus escritos no suponían la exposición de un saber sino, sobre todo, un estudio de sí mismo, el ensayo se configura a partir de una enunciación subjetiva que se interroga a sí misma en un gesto de descentramiento que cuestiona la plenitud del *cogito* cartesiano. Es en este sentido que la escritura del ensayo prescinde de reglas deductivas y del trazado

² Para este breve comentario sobre la “fantasía de idiorritmia” que Barthes desarrolla en el curso reunido en este libro, remito sobre todo a las clases “Presentación” del 12 de enero de 1977 y “Marginalidades” del 23 de marzo de 1977.

de sistemas y se propone como un movimiento de deriva que carece de orden y de límites, que disuelve las pautas retóricas y los límites conceptuales de los diversos campos del saber y que renuncia a la definición de un significado último, es decir, de una verdad unívoca acerca de la experiencia del mundo. Como explica Nicolás Rosa, el trabajo sobre el lenguaje atraviesa esta forma discursiva, haciéndose evidente en la inscripción del estilo del autor y de una voluntad de forma que dan lugar a un texto que posee su propia intransitividad. Todo ensayo, nos advierte este autor, hace emerger de una experiencia de escritura “algo más que lo que dice cuando dice algo” (16). No es casual, por tanto, que el ensayo se ofrezca como espacio de exploración para escrituras idiorrímicas que inscriben en la lengua una dinámica de permanente desequilibrio y resisten, así, a la transparencia de la comunicación y a la clausura del sentido único.

Atendiendo a la intransitividad que toda escritura ensayística comporta, Liliana Weinberg señala que el ensayista “al tiempo que apela a las palabras de todos, obliga muchas veces al lector a plegarse a sus propias marchas intelectuales, a asomarse a la intimidad de los procesos mentales y sentimentales que implica el enlace entre la experiencia privada con el sentido del mundo” (*Situación* 27). No obstante, Weinberg prefiere destacar que es en ese movimiento de hablar para sí mismo con “las palabras de todos” que se inscribe la interpretación de una experiencia de mundo que toda escritura ensayística supone. El ensayo, nos dice esta autora, “oscila entre la soledad y la sociabilidad” y es en esa oscilación que se hacen visibles los rasgos que caracterizan a esta forma discursiva y que ella reconoce en la busca de una comunidad que impulsa la escritura, la responsabilidad que se asume ante la propia palabra (la buena fe de Montaigne) y la certificación nominal de esa palabra que provee la firma. Son estos rasgos específicos del ensayo los que remiten a una nueva condición de diálogo y debate en la escena literaria (*El ensayo* 13-24).³

Ante esta caracterización del ensayo y sin perder de vista que esta forma discursiva trabaja a favor de una producción de sentido ilimitada y plural, es decir, sin referencia universal, es que coloco la pregunta: ¿qué relación se establece entre la idiorritmia de las escrituras de Libertella y Eltit y la comunidad que el ensayo convoca? Es decir, ¿en qué medida, al explorar el espacio discursivo del ensayo, estos escritores recuperan la

³ Sostiene Weinberg acerca del ensayo: “El acuerdo entre autor, mundo, palabra, lector; el acuerdo entre la tarea de interpretación del mundo que el ensayista desencadena, la versión del sentido interpretado a través de un libro y la participación del acto interpretativo con el lector, son condición necesaria del ensayo. Una obra que es a la vez *ergon* y *energeia*; una interpretación del mundo ofrecida desde la propia situación y acto interpretativo permanentemente desencadenado por un hacedor y transmisor de sentido; un nuevo tipo de texto que se convierte a la vez en ventana, pintura y espejo; transparencia, opacidad y autorreflexión, se apoya así en esta regla básica de todo acuerdo, a la vez jurídico, político, social, cultural, estético, vital: el pronunciamiento de la buena fe” (*El ensayo* 18).

enunciación subjetiva de la desubjetivación de un habla neutra, asumen la responsabilidad por la propia palabra antes liberada al juego de la materialidad significativa de la lengua y realizan un ejercicio interpretativo del mundo y de sí mismos que exige el abandono de un uso asignificante de la lengua? Me voy a atener a una cuestión específica presente en los ensayos de estos escritores: la indagación sobre la práctica literaria pensada con relación a los mandatos de una representación de lo nacional o de lo latinoamericano. Parafraseando una vez más a Sarduy, se trata de indagar cómo los ensayos de Libertella y Eltit desordenan, revuelven y dilapidan las sacras arcas de la literatura en español.

La singularidad de la literatura de Libertella nos enfrenta a la dificultad de distinguir entre el ensayo de crítica literaria y la ficción. Su escritura, que atraviesa los límites de sus breves y numerosos libros en una práctica del fragmento que opera por recurrencia y yuxtaposición, se alimenta de esta indistinción discursiva que hace de la literatura, como él mismo dice, “una red dormida de inconsciente y asociación de lecturas” (*Las sagradas* 15). En esa peculiar flexión entre la escritura y la lectura, entre la ficción y la reflexión, la “literatura crítica” de Libertella, como él la llama, socava las pautas de distinción genérica. No obstante, es posible reunir un grupo de textos –*La nueva escritura en Latinoamérica* (1977), *Ensayos o prueba sobre una red hermética* (1990), *Las sagradas escrituras* (1993), *La librería argentina* (2003)– que hacen un pliegue en ese espacio de indeterminación discursiva para interrogar la práctica de la escritura no apenas en lo que el oficio de trazar letras supondría, sino también en función de una localización determinada de esa práctica, en una cartografía continental, latinoamericana.

Como señala Maximiliano Crespi, la nota de lectura es la unidad mínima del ensayo de Libertella. Esas notas tienen un carácter incidental y la voz que acoge ese incidente es una voz episódica, “un habla casi sin contorno” que disemina los temas en una estructura abierta, en un movimiento siempre inconcluso (111). Como toda escritura ensayística, la de Libertella se propone también como una práctica de lo inacabado, pero es en esa voz episódica que Crespi describe de manera perspicaz como “un habla casi sin contorno” donde la forma del ensayo se distanciaría de las pautas clásicas del género. En otras palabras, la voz del ensayo libertelliano, próxima a un habla neutra, desestabiliza la enunciación subjetiva que caracteriza al género instaurando un movimiento de despersonalización que hace de la escritura un trabajo de desobra, es decir, un trabajo que empuja la escritura hacia el vértigo de una interlocución interrumpida y que la expone como explica Roberto Esposito, “a su irremediable pérdida de dominio” (188). En otras palabras, la voz del ensayo de Libertella se despoja de la prerrogativa de decir “yo” e interfiere en la estructura dialógica que el género comporta, posicionándose en

una frontera exterior a la literatura que le permite objetivarla en tanto práctica neutral e inscripción incesante de signos.⁴

Es desde ese lugar de enunciación que el ensayo de Libertella coloca la pregunta sobre una diferencia *material* de la escritura de América Latina que permita desmarcarla de los mandatos estéticos de Occidente, es decir, que permita no sólo alejarla de la condena a representar la esencia de un ser latinoamericano, sino también rescatarla del riesgo de disolución en un abstracto universalismo literario que ignore la lectura de una tradición propia.⁵ Ajenos a ese binarismo desgastado, los ensayos de Libertella reconocen en la materialidad de la escritura de América Latina un trabajo de “distinta cualidad comunicativa” que permite concebir sus textos como “fijeza última”, es decir, como “piedras encofradas que viven ajenas a un dogma social de comunicación, y que valen por una presencia tenaz y deliberada que las explica” (*Nueva escritura* 27). Las notas de lectura despliegan una galería de escrituras que le dan cuerpo a esta idea: el balbuceo obsesivo de Lamborghini en *Sebregondi retrocede* (1973), el travestismo enunciativo en *Cobra* (1972) de Sarduy, la dispersión abúlica de las *Prosas apátridas* (1975) de Ribeyro, la escritura en fuga de *Umbral* (1977), esa novela imposible de Emar, o el signo parco y retraído del “concentrado salvaje” de la narrativa de Rulfo, para mencionar sólo algunas de ellas.⁶ Se trata de escrituras que resisten a formas

⁴ Al abordar la noción de lo neutro de Blanchot, Esposito sostiene que este escritor dio un paso más allá en el proceso de deconstrucción de la relación yo-tú iniciada por Lévinas y cuestionó la estructura dialógica misma a favor de lo que Blanchot definió como “relación de tercer género”. Explica Esposito: “Si debe entenderse por primer género la operación dialéctica que atrae al otro a la órbita propia, y por segundo, la unidad inmediata de ambos a la manera de una participación directa, el tercer género está constituido por el vértigo, la interrupción, que se instala entre ambos interlocutores impidiéndoles toda reciprocidad. En este caso ya no está en juego una diversidad de estatus que privilegie a uno en comparación con el otro, o una superioridad que amarre al primero a la palabra magistral del segundo, sino un cambio de perspectiva que afecta a todo el campo lógico y lingüístico, comparable al cambio de paradigma que llevó de la geometría euclidiana a la de Riemann: ya no se definirá la relación según el número de sus términos, pues ya ninguno de estos será un ‘término’ dotado de la prerrogativa subjetiva de decir ‘yo’, de hablar en primera persona” (183).

⁵ Esa indagación se hace explícita y se desarrolla en su libro *Nueva escritura en Latinoamérica*, en el que se propone una nueva práctica de escritura que desmantele los sentidos dados de la literatura en función de una cartografía occidental. Para esa nueva escritura, propone Libertella, “La misma tradición europea pasará a ser concebida como mediata –ajena– para que Latinoamérica pueda distanciarse de todo arquetipo y actualizar su problemática *in situ*: sin negar aquella red geográfica del Continente, y sin pretender un universalismo abstracto que impida internalizarse en los recursos *materiales* –lengua, palabra, estilos– de una tradición inmediata –propia–” (20).

⁶ Remito a las notas de lectura del libro *Las sagradas escrituras* que buscan reconocer, en un abanico más amplio de autores, el modo en que determinadas escrituras trabajan, siempre en el sentido de resistir a los “usos sociales de la literatura”. Véase ensayos dentro de *Las sagradas escrituras*: “Osvaldo Lamborghini. Procesamiento y residuo” (133-36); “Julio Ramón Ribeyro o la narrativa en su condición migratoria” (137-40); “Severo Sarduy, una pintura del yo” (150-52); “Juan Emar” (153-61); “Juan Rulfo o el pensamiento literal” (166-69).

sociales de inteligibilidad discursiva y que, por tanto, socavan la idea de una literatura latinoamericana pensada como totalidad orgánica y representativa. Sin embargo, estas escrituras idiorrítmicas, en su “fijeza última”, en su condición de “piedras encofradas”, no dejan de ofrecerse a la comunicación, pero lo hacen en un juego de articulación de singularidades que, como explica Jean-Luc Nancy al referirse a la comunidad literaria, lleva a una manera de ser-junto que no remite apenas a lo colectivo sino a un reparto de las distancias por el cual “no hay más singularidad que la expuesta en común, y no hay más comunidad que la ofrecida en el límite de las singularidades” (147).⁷

Es en este sentido que los ensayos de Libertella demandan una “actitud de sospecha” a la hora de pensar una historia literaria de América Latina. En esa historia, nos advierte, habría que buscar “por detrás, un sistema de lectura que se complique con todos los textos, de modo que en su propia superficie pueda leerse el circuito de fantasías, deliberación y apuestas con que se comunicaron unos practicantes con otros: el deseo, en fin, frente a la propia práctica, esta vez en su viaje errante por el campo de la tradición” (*Nueva escritura* 50). De esa forma, la literatura no se reduce a “un lenguaje dado y recopilable”, cargado de significados históricos, ni se limita a la “omnipotencia de los tonos personales”, sino que se propone como una comunidad literaria que tiene lugar siempre a través del otro y para el otro en una práctica incesante de escritura que, en la inscripción del trazo, llegue a crear, como sugiere Libertella, “las nervaduras de una lengua común” (14).

Retomo la figura de la idiorritmia para comentar la escritura ensayística de Eltit en tanto movimiento intersticial o posición exorbitante que recusa su incorporación a la literatura como totalidad representativa y estructura de poder. Aunque asuma la forma clásica del género y, en este punto, se aproxime a pautas sociales de inteligibilidad discursiva, el ensayo de Eltit no deja de convocar una comunidad literaria bajo el régimen de una marginalidad que socava las normas de la vida social. La ilegibilidad que atraviesa su escritura ficcional se proyecta en el ensayo como cuestionamiento de los códigos sociales disciplinantes y de las instancias de poder que los sustentan.

⁷ “Por sí misma [explica Jean-Luc Nancy] la articulación no es más que la juntura o, más exactamente, el juego de la juntura: lo que tiene lugar allí donde piezas diferentes se tocan sin confundirse, donde se deslizan, pivotan o basculan una sobre otra, una en el límite de otra —exactamente en su límite—, allí donde estas piezas singulares y distintas se pliegan o enderezan, se doblan o estiran conjuntamente y una a través de otra, una en la otra misma, sin que este *juego* mutuo —que sigue siendo sin cesar, al mismo tiempo, un juego *entre* ellas— forme la sustancia y la potencia superior de un Todo. Pero aquí *la totalidad misma es el juego* de las articulaciones. Por ello, un todo de singularidades, que ciertamente es un todo, no se vuelve a cerrar sobre ellas para elevarlas a su potencia: este todo es esencialmente la abertura de las singularidades en sus articulaciones, el trazado y el latido de sus límites” (141).

Como señala Leónidas Morales, los ensayos de Eltit piensan la literatura a partir de un entrecruzamiento crítico de escritura, cuerpo y política, es decir, “como materialidad significativa, portadora de significados nunca ajenos y siempre ‘orientados’ desde el punto de vista de las sutiles dialécticas detrás de las cuales se juegan las alternativas y las inflexiones del poder” (13). En otras palabras, cuando se desplaza al ensayo, la escritura de Eltit busca dismantelar los dispositivos sociales que disciplinan los cuerpos y los someten a una estructura de poder, pero no deja de recordar que, para potenciar cualquier cuestionamiento, la escritura debe hacerse intensiva y que, por tanto, “el punto crítico y teórico consistiría en seguir manteniendo la pregunta en torno al lenguaje y sus fronteras” (39-40).

Esa indagación crítica no se exime de la pregunta acerca de la literatura de América Latina, al contrario, esta es interpelada en tanto campo discursivo donde se disputan posiciones simbólicas de poder y se trazan líneas de fuga que las cuestionan. Es en ese sentido que en el ensayo que lleva por título una pregunta, “¿Qué eres?”, Eltit recupera el conocido debate entre José María Arguedas y Julio Cortázar acerca de la posición del escritor latinoamericano. La autora sostiene que lo que estaba en juego en esa “polémica geográfica de la letra” era “el poder de la palabra cultural del escritor, una posición de poder para definir ese otro territorio, la construcción del mapa de control social y político que puede alcanzar la literatura, su resonancia” (14). Las posiciones extremas entre localismo o cosmopolitismo que esa polémica planteaba resuena en la pregunta –¿qué eres?– ante la cual Eltit se siente interpelada en su condición de escritora que viaja y atraviesa fronteras. Interpelación a la que responde desde el margen: “provinciana” y “escritora”, dice, localizando su letra fuera de la órbita de poder de un sistema literario centrado en lo urbano, lo letrado y lo masculino, pero sin dejar de desestabilizar los alcances semánticos de esos términos que, en tanto rótulos, son insuficientes. La respuesta exige el pliegue de la indagación:

Viajo como escritora. Sí. Pero ¿qué es eso? ¿Qué significa viajar como escritora? ¿No es ese, acaso, un viaje perpetuo sujeto a fronteras que resultan infranqueables? Pienso que sí, en un sentido, sí. Provinciana no significa provinciano, significa literalmente provinciana, habitante de una provincia cuya localización es eminentemente cultural. [...] me refiero a la pregunta recurrente y hasta cierto punto monótona sobre la frontera que significa ser escritora. Su ultra localismo, su –se podría decir– provincianismo. (16)

Si el provincianismo de Eltit no se reduce a una pertenencia local específica sino que se piensa con relación a la experiencia de la escritura como un atravesar fronteras permanente, la condición de “escritora” que se alega como vía de entrada a la letra también es cuestionada en su vínculo con lo biológico. “Pero ¿qué digo cuando digo escritora? [se pregunta Eltit] ¿Y por qué digo escritora si es un título inexistente? Escribir es escribir, un oficio, una acción artesanal, un trazado” (18).

La idea de la escritura como el trazado artesanal de la palabra, a la que la autora hace referencia en varios de sus ensayos,⁸ le permite desplazarse por los márgenes y desestabilizar, las posiciones de poder del sistema de la literatura latinoamericana que, centrado en lo masculino, lo urbano y lo letrado, reproduce las coerciones de la normatividad social. Por cierto, esa idea de escritura como trabajo artesanal coloca bajo sospecha los engranajes de la productividad del mercado. Es en este sentido que sus ensayos de lectura convocan escrituras en fuga como la Francisco Casas que escapa a los esencialismos identitarios al hacer del cuerpo un “espacio lúdico y lúcido” que disocia la categoría de género de lo orgánico y que no cede ante “su empecinado intento de formular una comunidad posible, desviada, fragmentaria, corporal, estructurada en la pose, el delirio, la simulación y la máscara” (*Signos vitales* 153). Los ensayos de Eltit insisten en estas escrituras en fuga que desordenan las marcas de pertenencia, como la de Margo Glanz “cuya constante es el límite, la frontera difusa entre géneros literarios, entre un saber internacional y un acontecer ‘sabio’ latinoamericano entre una tradición sacralizada –susceptible de ser interrogada– y una modernidad que cita ‘lo mismo’ y, a la vez, desarticula antiguas operaciones textuales” (*Emergencias* 134). O rescatan la excentricidad de la escritura de Juan Emar que “articuló un imaginario que no estaba contenido en los modelos hegemónicos” y que, en una exacerbación de ese margen, enlazó su vida a la escritura incesante de un libro desmesurado que lo situó en el *umbral* de un proyecto infinitamente retomado (*Signos vitales* 144).⁹ Sirvan estos pocos ejemplos para señalar que los ensayos de Eltit diseñan “un territorio material de la letra” en el que la singularidad de las escrituras escogidas socava los fundamentos del mapa literario latinoamericano entendido como control social y político. Ajeno a cualquier determinismo identitario, el mapa textual que diseñan los ensayos de Eltit trae a escena el diálogo de la comunidad literaria que, como dice Jean-Luc Nancy, “sólo se deja escuchar como la comunicación de la incomunicable singularidad/comunidad”, es decir, donde “ya no escucho (ya no esencialmente) lo que el otro *quiere decir*(me), sino que escucho que el otro, un otro, habla” (141).

⁸ Remito a los ensayos reunidos en el libro *Emergencias. Escritos sobre arte, literatura y política*, bajo el título “Una estética desde la escritura propia”: “Presentación”, “Errante, errática”; “Acerca del hacer literario” y “Quisera” (165-89).

⁹ Los ensayos mencionados son: “Emar y la casa de la escritura” (143-47); “La plenitud de la apariencia” (148-53); “La palabra desmarcada” (132-35).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland. *Como Viver juntos. Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Leyla Perrone-Moysés, trad. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- Crespi, Maximiliano. “El invento de unas ruinas. Notas en los márgenes de los ensayos libertellianos”. *El efecto Libertella*. Marcelo Damiani, comp. Rosario: Beatriz Viterbo, 2010. 109-30.
- Deleuze, Gilles. “Balbució...”. *Crítica y clínica*. Thomas Kauf, trad. Barcelona: Anagrama, 2009. 150-59.
- Eltit, Diamela. *Emergencias. Escritos sobre literatura arte y política*. Santiago: Ed. Planeta, 2000.
- _____. *Signos vitales. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2008.
- Esposito, Roberto. *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- Gómez, Antonio, comp. *Provisoria-mente. Textos para Diamela Eltit*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Libertella, Héctor. *Nueva escritura en Latinoamérica*. Caracas: Monte Ávila Ed., 1977.
- _____. *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.
- Morales, Léonidas. “El discurso crítico de Diamela Eltit: cuerpo y política”. *Emergencias. Escritos sobre literatura arte y política*. Diamela Eltit. Santiago: Ed. Planeta, 2000. 9-16.
- Nancy, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. Pablo Perera, trad. Madrid: Arena Libros, 2001.
- Rosa, Nicolás. *Historia del ensayo argentino*. Buenos Aires: Alianza Ed., 2003.
- Sarduy, Severo. *Antología*. México: FCE, 2000.
- Weinberg, Liliana. *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. México: FCE, 2001.
- _____. *Situación del ensayo*. México: UNAM, 2006.